

## Les Charmes du mirage Colette

Dominique Lafon

Volume 26, numéro 1, été 1993

Colette : le luxe et l'écriture

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501032ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501032ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lafon, D. (1993). Les Charmes du mirage Colette. *Études littéraires*, 26(1), 73–86.  
<https://doi.org/10.7202/501032ar>

### Résumé de l'article

Cet article se propose d'étudier l'imagerie colettienne telle qu'elle se manifeste dans deux publications récentes, *Colette gourmande* et *Colette et la mode*. Ces «livres d'art» recomposent l'univers de l'auteur en associant des extraits de son oeuvre à une iconographie savamment dosée qui mêle, selon un dispositif ambigu, photos souvenirs et photos d'artistes. Cette ambiguïté fait écho à celle de l'oeuvre de Colette dont l'écriture décline la thématique paradoxale de l'authentique et de l'artifice, du fictif et de l'autobiographique. Si on peut mettre en doute l'art de vivre au féminin que ces ouvrages prétendent reconstituer, force est de constater que l'hagiographie qu'ils manifestent met en évidence les ressorts de la fascination que continue à exercer Colette.



# LES CHARMES DU MIRAGE COLETTE

*Dominique Lafon*

■ « Êtes-vous pour ou contre “le second métier” de l’écrivain ? » Telle est la question que pose Colette en exergue d’une célèbre photographie où elle-même figure, bras en croix, devant un présentoir de flacons et de pots de crème. On connaît l’histoire de cette photo destinée à assurer la promotion du magasin de produits de beauté qu’elle ouvrit le 1<sup>er</sup> juin 1932, au 6 de la rue de Miromesnil. Colette consacra beaucoup d’énergie à ce magasin qui allait s’avérer rapidement un fiasco. Elle y maquilla, avec plus ou moins de bonheur, de célèbres clientes attirées par son nom, et entreprit des tournées de conférences pour assurer la publicité de ses produits. C’est non seulement son style inimitable qui fut mis à contribution pour la rédaction d’un fascicule où elle présentait ses secrets de beauté sous le titre « À mon avis », mais aussi son image, puisqu’elle accepta que sa propre caricature, qu’elle dessina elle-même, figure sur les boîtes de poudre. Plus que son nom, sa signature, c’est toute sa personne qu’elle investit dans l’entreprise.

Quels que soient les motifs financiers à l’origine de cet épisode de sa vie, il n’en demeure pas moins qu’il est la manifestation,

la plus probante peut-être, d’une caractéristique très particulière à Colette que l’on pourrait appeler sa seconde vocation. Parallèlement à son statut littéraire et au delà des nécessités publicitaires auxquelles elle dut parfois sacrifier, s’est construit un réseau d’images, une iconographie colettienne devenue, avec le temps, une des composantes obligées des analyses qui lui sont consacrées. Cette vocation iconique, associant création et perception, se joue sur un double plan. Elle s’exerce non seulement dans la création d’images, consciemment assumée par Colette elle-même pour servir les multiples facettes de son personnage, mais aussi dans la perception de cette imagerie comme un préalable à la lecture de l’œuvre, qui ne peut alors que lui servir d’illustration. C’est ce qui autorise certains auteurs à ne chercher dans l’œuvre que les légendes des portraits photographiques, des clichés par lesquels ils s’emploient à constituer *la* légende Colette. Dans cette élaboration du mythe de la personne, plus que de l’écrivaine, l’écriture n’est plus texte, mais bien prétexte.

Paradoxalement, cette double vocation s’est particulièrement manifestée lors de la paru-

tion en 1984 du premier volume de l'édition complète dans la collection de La Pléiade, qui consacrait le texte colettien dans l'institution littéraire. L'abondant appareil critique permettait enfin de mesurer la complexité d'une œuvre trop longtemps jugée facile ou mineure. Or, la même année, paraissaient simultanément pas moins de trois ouvrages voués à une autre consécration, celle de la femme Colette<sup>1</sup>. Certes, la coïncidence s'explique par le fait qu'on célébrait cette année-là le trentième anniversaire de la mort de l'auteure. Il n'en demeure pas moins que ces ouvrages inaugurent un nouveau mode qui les distingue de ceux qui les avaient précédés et qui, comme eux, avaient eu recours à l'iconographie, tels *Colette par elle-même* de Germaine Beaumont et André Parinaud, ou *la Bourgogne de Colette* de Jean-Pierre Brésillon, par exemple, qui appartiennent tous deux à des collections dont les règles avaient été fixées antérieurement — ils s'insèrent dans leur série respective sans autre spécificité que celle du sujet. C'est ainsi que les photographies de paysages qui illustrent *la Bourgogne de Colette* sont pour la plupart originales et ne sauraient constituer un album souvenir. Il s'agit bien plutôt de mettre en parallèle l'univers des premières années de l'auteure et la réalité, en une sorte de reportage historico-géographique que viennent compléter d'anciennes cartes postales de Saint-Sauveur ou Saint-Fargeau. Le texte accompagne le parcours en paraphrasant *Claudine à l'école* ou *la Maison*

*de Claudine*; de même, le texte de *Colette par elle-même* est essentiellement constitué, suivant l'usage de la série, d'extraits de l'œuvre.

Au contraire, *l'Album Colette* de Lina Lachgar est composé presque exclusivement de photographies prises du vivant de l'auteure, sans que vienne s'y ajouter un souci documentaire concernant l'époque ou le milieu fréquenté par Colette. Seules de courtes légendes, des citations pour la plupart, identifient les clichés de ce qui pourrait être aisément assimilé à l'album personnel de Colette. Comme dans *Colette en tournée*, qui présente les cartes postales envoyées à sa mère par l'auteure, il s'agit de révéler l'intimité de la personne plus que son talent littéraire (la retranscription des quelques lignes figurant au dos des cartes postales ne constituant pas, on l'admettra, un apport essentiel à l'analyse d'une œuvre à laquelle elles n'appartiennent manifestement pas). Bien qu'ils soient des témoignages de l'écriture de Colette, ces documents ressortissent moins à la littérature qu'à la vie privée. C'est la raison pour laquelle *Colette en tournée* reproduit aussi, non seulement le recto des cartes postales, mais quelques photographies de leur expéditrice. Il constitue ainsi une double iconographie dans une surenchère d'images dont la source, le motif et la justification résident dans ce qu'on pourrait appeler « la personne colettienne », une entité hybride qui est l'alliage d'une personne réelle et d'une personne recomposée par un dispositif iconique asso-

---

1 *L'Album Colette* de Lina Lachgar, *Amoureuse Colette* de Geneviève Dormann et *Colette en tournée... Cartes postales à Sido*, préfacé par Michel de Castillo.

chiant le portrait et l'image empruntée. Tout se passe comme si, en ayant choisi ces cartes postales, Colette avait dessiné son propre univers, voire son autoportrait.

Le livre de Geneviève Dormann, le titre le dit assez, participe de ce même mouvement de révélation, d'exposition de la personne colettienne. *Amoureuse Colette* ne saurait en effet être apparenté à une biographie comme celle, par exemple, écrite récemment par Herbert Lottman<sup>2</sup>, essentiellement en raison d'un déséquilibre de la mise en page qui accorde au matériel iconographique les deux tiers de l'ouvrage. Cette abondante illustration, mise en valeur par le choix du grand format, du papier glacé et de la couleur, de même que la relative absence d'une perspective sociohistorique ou d'une distance critique, permettent d'inscrire *Amoureuse Colette* dans la catégorie des « livres d'art ». Le terme peut paraître inapproprié, dans la mesure où il s'applique ordinairement aux livres consacrés à la reproduction d'une œuvre graphique ou picturale, parfois à des vedettes de l'écran<sup>3</sup>. Cependant, il éclaire singulièrement le statut d'une auteure dont l'image, au sens concret de portrait, constitue à elle seule un motif artistique paradoxalement *illustré* par l'œuvre littéraire.

Deux récents ouvrages, *Colette gourmande* de Marie-Christine et Didier Clément et *Colette*

*et la mode*, dirigé par Catherine Laulhère-Vigneau, confirment cette double vocation colettienne et en dessinent avec une excessive netteté les composantes. Leur parti pris iconographique s'inscrit dès la page couverture sur laquelle figurent, soit le nom d'un photographe, soit, de façon encore plus explicite, celui d'une dessinatrice de mode très en vogue. Sous le titre *Colette et la mode*, on précise donc : « Textes Colette. Dessins Sonia Rykiel », instaurant une stratégie du reflet que confirme la courte présentation de Marguerite Boivin, secrétaire générale adjointe de la Société des amis de Colette :

De Sonia Rykiel je ne connaissais que le nom. Elle est apparue sur le petit écran et, en voyant ce visage triangulaire, ce visage mousseux, j'ai été frappée par sa ressemblance avec Colette. C'était presque Colette, l'accent bourguignon en moins.

Elle devait aimer Colette.

C'était la femme qu'il me fallait, non pas pour illustrer des textes de Colette, mais pour donner, *elle, la créatrice de mode*, la vision qu'elle pouvait avoir des personnages de l'œuvre de Colette (Laulhère-Vigneau, p. 7).

Ce texte, qui est bien évidemment la caution délivrée à l'ouvrage par une société qui, depuis plusieurs années, veille à la postérité aussi bien littéraire que biographique de Colette, implique que le thème du livre, la mode, n'est pas imposé par l'œuvre de Colette, mais par la ressemblance physique de deux femmes,

2 Il s'agit de la première biographie digne de ce nom (celle de Claude Chauvière ne saurait le mériter) dont le titre se satisfasse du simple énoncé du nom de l'auteur. Michèle Sarde et Geneviève Dormann avaient jugé bon d'ajouter des qualificatifs — « libre et entravée » ou « amoureuse » — qui peuvent être lus, me semble-t-il, comme les marques textuelles d'une implicite solidarité féminine... On peut aussi, dans ce contexte, évoquer la distance qui sépare le titre du livre de Gonzague Truc, *Madame Colette*, de celui de Marc Andry, *Chère Colette*; elle traduit assez l'ambivalence des lectures dont Colette fait l'objet.

3 Il n'est pas inopportun de rappeler ici que la vie de Colette vient d'être portée à l'écran par Danny Huston, sous le titre *Becoming Colette*...

une ressemblance qui justifie la juxtaposition des textes et des dessins en un dispositif de face à face que la photographie confirme. Deux portraits encadrent la présentation : à gauche, la photo de Colette en marin breton, souvenir du séjour à Belle-Isle en 1894 ; à droite celle de Sonia Rykiel dans un costume qui mime le travesti de Colette. Mais cette deuxième photo, prise devant un miroir, est elle-même un portrait dédoublé et constitue, en quelque sorte, le reflet d'un reflet. C'est bien la fascination de la personne colettienne qu'on met ici en place, autorisant, du même coup, la totale vacuité du livre. Car les dessins de Sonia Rykiel ne sont que des esquisses sans aucun rapport avec la série de « morceaux choisis » qu'égrène le corps de l'ouvrage. Il ne s'agit effectivement pas d'illustrations : ni les couleurs, ni le style des vêtements mentionnés dans les textes ne sont pris en compte par les dessins qui les accompagnent. De plus, ceux-ci sont, dans les trois quarts du livre, remplacés par des compositions photographiques qui présentent soit des objets d'époque, soit bien sûr, et encore, des portraits de Colette elle-même qui réalisent une autre stratégie du reflet, celle du personnage et de la personne, Colette modèle plus que créatrice.

Certes il est facile, dira-t-on, de mettre en évidence la légèreté d'un tel ouvrage dont la publication peut être portée au compte des lois du marché du livre d'art, destiné moins à la lecture qu'à l'ostentation, exposé comme un décor et soustrait d'ordinaire à la critique universitaire. Mais ce livre, dans sa frivolité, exhibe la fascination qu'exerce Colette, et pas

seulement sur les éditeurs : une fascination dont l'origine se trouve aussi bien dans sa vie que dans son œuvre.

Car les débuts littéraires de Colette, à savoir la parution des *Claudine*, sont déjà marqués par une campagne publicitaire à laquelle elle collabore en servant de modèle à une série de cartes postales ou de statuettes. Elle prête ainsi son corps pour rentabiliser le succès d'une œuvre à laquelle Willy sert de prénom. Auteure clandestine, elle est cependant l'image publique du personnage qu'elle a elle-même créé. Certes cette campagne est orchestrée par Willy ; Colette, dans *Mes apprentissages*, a décrit le vaste système de promotion auquel elle appartenait, un système dans lequel Willy, dédoublé en Maugis, exerçait une sorte de schizophrénie mégalomane qui servait à la fois ses intérêts financiers et une certaine impuissance créatrice (O, III, p. 1050sqq.). Mais, bien que *Mes apprentissages* soient, sans jeu de mots, un règlement de comptes, ils ne parviennent pas à effacer la docilité, sinon la complaisance dont a fait alors preuve Colette et qui l'a conduite non seulement à se travestir en Claudine, créant une confusion personne-personnage, mais encore à accepter un jumelage avec Polaire, interprète à la scène du personnage, pour les besoins d'exhibitions dont les implications scandaleuses n'échappaient à personne et surtout pas à Polaire :

Les jours où notre manager nous menait, vêtues de pareil, au restaurant, elle pouvait difficilement cacher une gêne, une tristesse de bête affublée, qui n'attirait que mieux l'attention gouailleuse. Polaire a toujours mis toute son âme sur son visage... Ce n'est pas sur le mien qu'on eût surpris de telles marques d'un trouble honnête. Je dépassais trente

## LES CHARMES DU MIRAGE COLETTE

ans, j'avais donc plus de dix ans d'école (O, III, p. 1050 ; c'est moi qui souligne).

Même si l'auteure dit ne faire, lors de ces exhibitions, que bonne figure (et l'expression est ici riche de sens), même si elle attribue son impassibilité et sa soumission aux années de formation auprès de Willy, à cette « grave rencontre pour une fille de village », il n'en est pas moins vrai que le trio Colette-Polaire-Willy, qui jouait à l'origine sur l'évocation suggestive du trio fictif Claudine-Rézi-Renaud, connu par la suite d'autres avatars. Par exemple, les trios Colette-Missy-Willy et Colette-Meg Villars-Willy : on sait que le premier fut la cause du scandale public de la représentation du *Rêve d'Égypte*, au Moulin rouge, le 3 janvier 1907 ; on sait moins que le second constitua une des étapes de la difficile rupture entre les époux Gauthier-Villars.

S'il convient de laisser ici la chronique scandaleuse du ou des couples, on ne peut cependant ignorer la trace récurrente qu'a laissée dans l'œuvre l'assimilation Claudine-Colette. Il est facile d'attribuer aux seules fins publicitaires le titre du recueil des premiers souvenirs d'enfance ; c'est faire peu de cas des dialogues que Colette entretient avec son « double » dans une chronique de *la Vie parisienne* intitulée significativement « le Miroir », où Claudine affirme : « Ce n'est pas moi qui joue la pantomime, c'est Colette ». Affirmation à laquelle Colette rétorque : « Claudine n'aime pas le music-hall » ; « elle me chérit d'une tendresse un peu vindicative, qui n'exclut pas une dignité un tantinet bourgeoise » (O, I, p. 1031). Dans ce texte publié le 15 janvier 1908, alors

qu'elle est en tournée dans le Midi où elle présente *la Chair*, Colette attribue à Claudine un souci de respectabilité fort peu en accord avec l'insolence du personnage. Il y a là un échange symbolique qui fait de Claudine le juge de Colette, comme si l'image publique de l'auteure avait outrepassé celle du personnage qui, en un curieux renversement, soumet la vie de l'auteure à son imaginaire, le reflet prenant le pas sur l'image. On retrouve d'ailleurs, dans les premières pages de *la Vagabonde*, une autre version du dialogue face au miroir qui, au delà de l'interrogation sur l'image réflétrie (« cette conseillère maquillée qui me regarde, de l'autre côté de la glace »), met en question l'identité d'une femme, elle aussi en tournée, et qu'une rupture récente vient de livrer à elle-même : « Est-ce toi qui es là ? ... Là, toute seule » (O, I, p. 1067). Ici encore, la métaphore du miroir a pour origine la coïncidence de la fiction et du vécu. Loin de démythifier cette coïncidence qui est, en fait, l'écueil de tout récit à la première personne, surtout quand il s'inscrit dans la typologie du roman à clés, la fascination de sa propre image accentue jusqu'au vertige la confusion de la narratrice qui voit sa vie, non point transposée, mais dédoublée du fait même de son propre regard.

Séparée de Willy et de ses directives, Colette n'abandonne donc pas pour autant la stratégie d'écriture à laquelle il l'avait initiée. Cette stratégie est tout entière manifestée dans la préface dont Willy jugea bon de faire précéder la première édition de *Claudine à l'école* et qui, tout en renouant avec un artifice littéraire assez patent, celui du « manuscrit trouvé », ou,

en l'occurrence, reçu, n'en demeure pas moins caractéristique de sa « manière », celle-là même qui le faisait, dans la vie, imiter Maugis, le personnage qu'il avait créé. Il s'agit encore une fois, par cette fiction du « journal de jeune fille », d'effacer les frontières du fictif et du réel, démarche d'autant plus ambiguë qu'effectivement, le livre s'inspire de si près des souvenirs personnels de Colette qu'on a pu retracer, sous le nom des personnages, l'identité des véritables protagonistes<sup>4</sup>. Aussi Willy peut-il, à juste titre, garantir l'« authenticité » des événements jusqu'à prétendre avoir été contraint de changer « tous les noms de pays et de personnes » et d'« atténuer certains passages, d'une franchise campagnarde un peu brutale » (O, I, p. 5). Mais sa volonté d'exhiber la réalité des « confessions déroutantes » du personnage le conduit aux limites de l'aveu en un jeu quasi transparent d'allusions :

Claudine compte aujourd'hui dix-sept années : il serait amusant qu'elle fût quelque jour élue par un de ces admirables célibataires qui, redoutant d'associer leur existence à celle de Parisiennes trop tôt renseignées, s'en vont chercher par les provinces de blanches petites fiancées qui ne savent rien... (*Ibid.*)

Ce qui s'écrit dans ces quelques lignes, c'est bien la tentation de l'exhibition : on ne peut se défendre d'y voir une invite explicite au décryptage qui permet aisément de découvrir, sous le couple hypothétique, le couple réel Colette-Willy<sup>5</sup>. C'est à Willy qu'il faut également attri-

buer la volonté de nuire que manifestent les *Claudine* en usant souvent de la caricature transparente, ce que Colette elle-même reconnaît dans ses confidences ultérieures. Le parisianisme exacerbé de Willy nourrissait tout à la fois un profond mépris pour les mœurs provinciales et bon nombre de rancunes à l'égard des personnalités du milieu dont il était une des figures les plus en vue. Il n'en demeure pas moins que la plupart des romans que Colette écrivit plus tard, sans Willy, sont encore des romans à clés et certains, des règlements de comptes personnels. *La Vagabonde* se lit aisément comme l'évocation de la séparation d'avec Taillandy-Willy, de l'échec de la relation avec Auguste Herriot et, bien sûr, des tournées de Colette ; *l'Entrave*, *Julie de Carneilhan*, *la Seconde*, comme la chronique des années de Jouvenel. Plus encore, la relation avec Henry de Jouvenel fait l'objet ou le sujet des « Contes des mille et un matins », que Colette publie en 1912 dans le journal *le Matin*, et qui épousent fidèlement, si l'on peut dire, les aléas d'une liaison qu'elle exploitera à nouveau, l'année suivante, dans *l'Entrave*<sup>6</sup>.

L'écriture de Colette se nourrit ainsi de sa propre vie en un jeu de reflets qui culmine avec *la Naissance du jour* où, avant  *Sido*, c'est l'écriture de la mère, plus que son image, qui est le *prétexte* explicite de l'écriture fictive et son reflet implicite, puisque les lettres de la mère viennent en quelque sorte illustrer

4 On peut consulter sur ce point la remarquable table de concordance d'Élisabeth Charleux-Leroux, « Réalité et fiction dans *Claudine à l'école* ».

5 Procédé qui, paradoxalement, restitue à Colette ses droits d'auteur sinon sa dignité conjugale...

6 Ces chroniques sont reprises dans l'édition des *Œuvres*, II, p. 466-472. Colette en avait intégré trois, « Dimanche », « Répit » et « J'ai chaud », au recueil intitulé *la Chambre éclairée*. Sans entrer dans une analyse détaillée du parallèle fiction-biographie, on peut

l'écriture de la fille. Il n'est pas besoin de rappeler ici la transposition que l'auteure fait subir à ces lettres, qui va jusqu'à ce détournement de sens grâce auquel la lettre d'ouverture du roman, par laquelle Sido acceptait de venir à Paris pour y voir sa fille, devient la lettre par laquelle elle s'y refuse, prétextant la floraison d'un cactus rose. Tout ceci est connu et trouve dans nombre d'analyses justification et caution. Non, ce qu'il faut souligner dans ce détournement, c'est une autre manifestation de la problématique du reflet qui attribue à la mère les vertus du renoncement à l'amour charnel, maternel en l'occurrence, au nom d'un impératif cosmique, le cycle de la floraison. Si, à la fin du roman, la narratrice, clairement identifiée comme Colette elle-même, consacre la valeur de ce renoncement en le faisant sien, ce n'est pas sans avoir au préalable décrit sa mère en proie aux affres d'un autre amour maternel, celui qu'elle éprouve pour son fils aîné. Les lignes qui suivent permettent de mesurer à quel point l'auteure associe la passion maternelle au désordre amoureux, celui-là même auquel elle décidera de ne point céder :

Me voici contrainte, pour la renouer à moi, de rechercher le temps où ma mère rêvait dramatiquement au long de l'adolescence de son fils aîné, le très beau, le séducteur. [...] Ah ! que je la revoie ainsi diminuée, la joue colorée d'un rouge qui lui venait de la jalousie et de la fureur ! (O, III p. 290.)

Il y a donc, entre la narratrice de *la Naissance du jour*, éprise comme la Léa de *Chéri*

d'un homme qui pourrait être son fils, et le personnage autobiographique, Sido, une autre forme de l'échange symbolique inauguré dans « le Miroir ». On ne saurait attribuer aux seules nécessités de la construction romanesque, pas plus qu'à la volonté de transposition fictive qu'un recours constant à des personnes ou des lieux réels ne cesse par ailleurs de battre en brèche, un autre détournement, lui aussi symétrique et sans doute complémentaire, sur lequel repose toute la dynamique de l'œuvre. En effet, si dans la lettre authentique, Sido renonce au cactus, dans la *vrate vie*, Colette ne renonce pas à Goudek. L'œuvre assure ainsi une double transposition dont la fonction n'est point, contrairement à l'idée reçue, affirmée mais masquée par la célèbre épigraphe : « Imaginez-vous, à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle ». Car, en fait, ce que *la Naissance du jour* révèle, c'est moins la vénération d'un souvenir, moins la quête mnémonique de la loi maternelle, que la création d'un reflet qui, comme toutes les images renvoyées par un miroir, subit une inversion symétrique. Le reflet, dont le mode narratif était jusqu'alors le roman à clés, fait place non point à l'autobiographie, bien qu'il ait enfin rejoint la figure originelle de la mère, mais à ce qu'on pourrait appeler l'« auto-hagiographie », un genre particulier à Colette où l'angoisse de l'identité et aussi, sans doute, le besoin de restaurer une image publique se résorbent dans une quête

---

préciser que ces trois contes renvoient à la période heureuse de la liaison avec de Jouvenel, alors que « Un soir », « le Sommeil », « Jalousie » et « Griets » en évoquent les difficultés, celles-là mêmes qui provoqueront la rupture passagère de juin 1912 que Colette évoque dans sa correspondance avec Léon Hamel.



passionnée du sujet et, assez paradoxalement, dans son exhibition, fût-elle distancée par le miroir de Claudine ou travestie par le reflet inversé de la lettre maternelle.

C'est bien une auto-hagiographie parfaitement maîtrisée qui culmine dans les dernières œuvres, où enfin le modèle coïncide avec le sujet de l'écriture. Plus que des journaux intimes, ce sont des chroniques du moi qui, tels *le Fanal bleu* et *l'Étoile Vesper*, consacrent l'image ultime de Colette dominant, comme Sido, son jardin d'en bas, en l'occurrence le Palais-Royal, et manifestant une maternelle autorité qui dispense au petit monde qui le peuple et, au delà, aux lecteurs, avis et conseils. Force reportages photographiques ont immortalisé la jardinière du Palais-Royal, accoudée au balcon de son appartement devant un pot d'herbes aromatiques ou saisie sous les arcades dans un face à face avec quelque matou égaré; au premier plan, les célèbres sandales cautionnent la rusticité de ce lieu bien parisien, tout comme le panier de légumes sera l'accessoire symbolique du film de Yannick Bellon. Ce film est un haut moment de l'iconographie colettienne. On y voit Colette, immobilisée dans son lit, faire par procuration cueillette des légumes que sa bonne Pauline a ramenés du marché. Croquant un oignon sous l'œil attendri de Jean Cocteau, figuration ou utilité littéraire oblige, Colette en célèbre les vertus. Colette joue Colette pour le spectateur privilégié qu'est Cocteau. Pauline, quant à elle, n'est qu'une émanation de l'auteure, l'exécutrice d'œuvres domestiques qui, loin d'être basses, sont haussées par le « style » inimitable de Colette au rang

d'œuvres d'art, dont seule la maladie la tient éloignée. Cartier-Bresson a bien saisi cette complémentarité iconique et fonctionnelle lorsqu'il présente, dans un portrait conjoint, les deux femmes comme deux sœurs siamoises, le foulard de l'une se confondant avec la robe de l'autre.

Ces quelques exemples, qui sont loin d'être exhaustifs, permettent de mesurer non seulement la récurrence, mais aussi la prégnance de la problématique de l'image de soi dans l'œuvre de Colette. L'écriture réitère cette problématique dans un processus de maturation et d'évolution qui explique, en partie, celui de l'œuvre; c'est ce qui justifie pour une part que la fascination de la critique se soit manifestée, pendant de nombreuses années, par une lecture au pied de la lettre ou, faudrait-il dire, à l'aune de l'imagerie mise en place par Colette elle-même, comme si le modèle recomposé était devenu effectivement le portrait. On a pu ainsi dire, au mépris de la chronologie, que Bertrand de Jouvenel était le modèle de *Chéri* alors qu'il est celui du *Blé en herbe*. On a pu rédiger des biographies de Colette à l'aide de morceaux choisis, tel le *Colette* de Robert Phelps en 1966; ces instantanés littéraires, véritables vignettes de l'illustration colettienne, manifestent un art très particulier qui n'appartient qu'à Colette et qui consiste à brouiller la frontière du vécu et de la transposition, du reportage et de la fiction, de l'autobiographie et de la mythologie narcissique. Comment expliquer autrement ce *Colette gourmande* qui décline, dans la bibliographie colettienne, le paradigme des titres « homériques » dont la fonction est de

célébrer l'image de l'auteure, plus que son œuvre, bien que les ouvrages auxquels ils renvoient se nourrissent d'un agencement quasi vampirique de citations puisées dans l'œuvre de fiction ou dans la correspondance dont la publication, et surtout l'abus qui en est fait, témoignent assez de l'ambivalence personne-personnage.

Examinons donc ce livre qui non seulement traduit, bien involontairement si l'on en juge par ses nombreuses naïvetés, les actuelles composantes du mythe Colette, mais encore permet d'en interroger tout à la fois la pérennité et la fonction. Appartenant, comme *Colette et la mode*, à la catégorie des beaux livres décoratifs, il recèle bon nombre de photos, en une sélection qui mélange photos souvenirs — la mère, le père, Colette enfant — et photos publicitaires, en particulier celles que Willy commanda ou celles qui furent prises lors de reportages effectués par des journaux féminins comme *Marie-Claire*, pour illustrer les chroniques qu'y tint Colette de 1939 à 1940. Est-il besoin de dire que ce sont là des photos édifiantes, dans tous les sens du terme, puisqu'elles servent surtout à édifier le mythe d'une Colette cuisinière de la simplicité rustique? C'est ainsi qu'on l'y voit coupant artistiquement en rondelles une carotte encore coiffée de sa fane, ou une énorme tranche de pain bis. C'est n'offenser le souvenir de personne que de dire qu'il y a là plus de mise en scène que de reportage ! Mise en scène d'autant plus significative que ce sont les seules photos à porter au crédit d'une Colette cuisinière. Car

le livre tente, en fait, de pallier un manque que les biographes émerveillés que furent Claude Chauvière et Germaine Beaumont avaient déjà en leur temps regretté.

Quant aux conseils, les seuls que prodigue l'amitié de Colette, ils sont de l'ordre de ceux qui joignent le pittoresque au pratique. Que n'en a-t-elle fait un manuel! Beaucoup de femmes, beaucoup d'hommes aussi, pourraient le consulter avec fruit (Beaumont, p. 25).

Je l'ai vu trinquer avec M<sup>me</sup> Armand de Polignac (hôtel à Paris, palais à Venise, etc.) au Beaujolais en mangeant un fromage élastique, jaune paille, odorant, qu'elle était allée chercher au bon endroit. Comme Léon Daudet, elle connaît les excellentes marques; elle sait. Un éditeur suisse lui a commandé une zoologie. Je la presse, moi, d'écrire un livre de cuisine ou un guide gastronomique (Chauvière, p. 6).

Les auteurs de *Colette gourmande* n'en font pas mystère. Dans la présentation de ce qu'ils intitulent « les Cahiers de recettes de Colette », Marie-Christine et Didier Clément décrivent leur entreprise comme la réalisation du livre qu'appelaient de leurs vœux les deux biographes : « Nous avons essayé d'exaucer ce vœu et de recréer un cahier tel que Colette aurait pu le composer elle-même » (p. 93). Ainsi nantie de la caution testimoniale, la présentation peut s'achever sur une concession au littéraire : « Nous espérons que vous prendrez autant de plaisir à lire, à regarder et à goûter ces mets que nous en avons pris à construire ce recueil, recette après recette, tel un véritable roman gourmand » (*ibid.*).

Ce passage dit assez le caractère fictif des « cahiers » et la confusion du littéraire et du culinaire sur laquelle ils reposent. Ces cahiers ne sont pas bien sûr la transcription d'un livre

de recettes colligées ou utilisées par Colette<sup>7</sup>. Les recettes de *Colette gourmande* «s'inspirent» des textes de Colette, qu'ils soient littéraires, journalistiques ou épistolaires. Un mot suffit pour nourrir, si j'ose dire, ces cahiers. Un exemple, parmi d'autres, mais particulièrement significatif: la recette intitulée «les Cœurs à la crème de Nounoune», précédée de cette citation de *Chéri*:

Il y a du fromage à la crème, Nounoune?

— Oui...

[...]

— Nounoune, tu me donneras l'adresse ? l'adresse des cœurs à la crème, pour mon nouveau cuisinier que j'ai engagé pour octobre?

— Penses-tu ! on les fait ici.

La recette est flanquée d'une photo de Colette vieillissante dont le choix est évidemment destiné à établir, par le biais de l'âge, un parallèle entre l'auteure et son personnage (p. 155). Fiction romanesque et portrait photographique s'interpénètrent et servent ainsi de double caution au titre de la recette qui, en fait, n'a jamais existé. Les deux pages suivantes sont consacrées à un montage artistique, une nature morte en quelque sorte, qui parachève la fiction des désormais légendaires fromages blancs. La recette est mise en pages, mise en images au moment même de sa réalisation. Le temps, comme l'authenticité de l'attribution, est aboli par l'iconographie. Il y a

bien d'autres manifestations du mythe Colette dans ces cahiers. Ainsi, outre les personnages, ce sont les relations, les amis de Colette qui fournissent un prétexte à la recette de la «Daube de bœuf au vin rouge d'Annie de Pène», du «Foie gras de Marguerite Moreno» et même des «Pits-pits de Willy». La biographie demeure, ici encore, un des ingrédients obligés de la légende.

D'ailleurs, la première moitié du livre est constituée d'une biographie de l'auteure, composée, comme il est désormais d'usage, de citations organisées autour d'un thème commun, la rusticité, la province. Même procédé dans *Colette et la mode*, où ce thème pose problème à l'auteure de la préface: comment concilier, en effet, mode parisienne et fidélité à la simplicité provinciale? music-hall et campagne? Cette conciliation ne se fait pas sans quelque sacrilège ou argutie. Le sacrilège? Cette affirmation:

Colette n'est pas Sido. Contrairement à sa mère, elle se veut très parisienne, sans que cet attachement l'amène jamais à oublier sa terre natale, à renier ses racines ou sa fidélité aux valeurs du bon sens, de l'ordre et de la simplicité caractéristiques de l'«esprit» de la province (Laulhère-Vigneau, p. 25).

Or justement, dit Colette dans une citation qui sert de légende à une photo placée en marge et sur laquelle elle porte une robe *Old England* très stricte<sup>8</sup>: «la mode se garde bien de laisser intervenir aucun caractère d'improvisation» (*ibid.*). Ce qui se glose par:

7 Alors que c'est le cas pour un autre ouvrage du même type dont s'inspire manifestement *Colette gourmande*: constitué aux trois quarts de recettes consignées par George Sand pour la cuisine de Nohant, *À la table de George Sand* a été édité par Christine Sand.

8 Photo qu'on trouve annotée dans d'autres ouvrages de la main même de Colette: «au temps des pensums».

l'ordre et la précision protègent l'individu. Sido n'avait nul besoin de garde-fou. C'est elle au contraire qui se montrait tutélaire. Si souvent ballottée et malmenée par la vie, vulnérable et meurtrie, Colette en revanche a besoin de se sentir guidée (*ibid.*).

Colette aurait ainsi trouvé dans la mode la rigueur qui manquait à son existence! Même démonstration embarrassée pour le maquillage, qui pose la question de l'artifice peu compatible avec l'attachement de Colette pour la nature :

Mais ce jeu de métamorphoses est plus qu'une savante dissimulation, tout ensemble un grand art, une œuvre créatrice. [...] Masque subtil, il donne à lire plus qu'il ne cache, il éclaire la personnalité d'une femme et, s'il brouille parfois les traits de la nature, c'est pour mieux exprimer une vérité intérieure (p. 27-28).

La stratégie de mise en pages illustre curieusement ces affirmations (dont on peut aisément juger qu'elles sont inspirées avant tout par une analyse du style de Colette), à l'aide d'une photo prise lors de la remise de la grand-croix de la Légion d'honneur en 1953. La parure officielle, la touche de couleur de la décoration, c'est aussi le contrepoids, la contre-image du fard de la séduction. Message implicite bien sûr, suggéré par une juxtaposition du texte et de l'image qu'aucun rapport sémantique ne vient justifier, mais qui rend compte, pour une part, de la problématique sociale qui reste attachée à la personne colettienne.

Les auteurs de *Colette gourmande* ne rencontrent pas cet obstacle : il n'y a pas de conflit entre la cuisine et la nature, entre la province et la gastronomie. D'autant plus que la France de 1990, après avoir cédé un temps aux charmes sophistiqués de la nouvelle cuisine,

redécouvre ceux de la cuisine bourgeoise et du plat unique. Le sommaire du livre peut donc décliner des titres significatifs comme « Gourmandes Provinces » ou « Un goût authentique ». Dans ce contexte, même les produits de beauté sont décrits comme le résultat de concoctions dont la nature seule fournit les ingrédients. Plus encore, la toute-puissance de Sido préside l'entreprise, servant au sens propre de couverture puisque l'édition utilise comme page de garde une photographie de la fameuse robe bleue dont Maurice Goudekot avait fait relier le manuscrit de *Sido*; page de garde est ici synonyme de caution symbolique, le livre de recettes n'étant, en fait, qu'une autre version du livre de la mère. Colette en usait de même lorsque, dans « Flore et Pomone », elle attribuait à sa mère une fonction d'oracle domestique identique à celle de M<sup>me</sup> Millet-Robinet, auteure de *la Maison rustique des dames* qu'elle dit être son livre de chevet, « son code d'une vie rurale pure ». *Colette gourmande* tente donc de réaliser une sorte de code gourmand qui donne à la sensualité de l'œuvre un objet, un projet d'écriture en germe, celui du manuel pratique que Colette aurait dû écrire et qui aurait concilié l'expérience du vécu et la maîtrise du style.

Mais ces multiples livres comblent un autre manque de l'œuvre de Colette : l'absence de tout engagement, de toute prise de position idéologique, ce dont notre époque s'accommode assez mal dans la mesure où, jusque dans ses lectures rétrospectives, le féminisme a conféré à l'écriture des femmes certains devoirs, certaines missions. Or l'écriture et les

réflexions de Colette ne peuvent servir qu'à constituer un art de vivre : aucun système de pensée n'organise son œuvre profondément narcissique, aucune réflexion sur l'actualité qui lui était contemporaine. C'est pendant l'Occupation que Colette rédigea le plus grand nombre des chroniques domestiques ou gastronomiques qui seront ses seuls efforts de guerre. On lira avec profit, dans la biographie de Colette par Herbert Lottman, la description des curieux rapports qu'elle entretenait avec les maisons d'édition de la collaboration (Lottman, p.348-397) ou, dans *Colette gourmande*, la mention des quelque deux cents lettres qu'elle écrivit à deux jeunes femmes, « les petites fermières », aux seules fins du ravitaillement (p. 68). Bien que cette « épopée alimentaire », selon la plaisante formule des auteurs du livre, ait récemment fait l'objet d'une thèse de doctorat, justifiée sans doute par le fait que Colette déguisait le motif de ses missives sous la pâte d'amandes de son style, appelant ses correspondantes « sergents-fourriers », « anges-nourrisseurs » ou « nourrissonnes-nourricières », il n'en demeure pas moins que, pour la critique contemporaine, ces écrits alimentaires suggèrent un malaise que seul le mythe de la sagesse féminine peut effacer. Déjà Anna de Noailles avait été sensible à la compensation qu'exerçait, chez Colette, la mise en scène du dogmatisme gourmand :

Soudain à table elle se tassa tout entière au-dessus du saladier et remuera des laitues comme on retourne un champ. Elle se fatigua avec fierté, arrosa la printanière verdure d'un vinaigre abondant comme une ondée d'avril, énonça des certitudes, des convictions profondes, une foi

que ne lui arracherait ni la politique ni le droit des femmes ni même des conversations sur la mort (citée dans Clément, p. 88).

À la pensée de Colette, il faut donc que se substitue l'image de Colette, l'icône Colette d'autant plus fascinant qu'il se lit en filigrane de chaque œuvre fictive. Encore faut-il que cette image devienne un modèle, sous peine de n'être qu'un reflet dans le miroir du narcissisme. Alors on composera ces livres montages qui organisent l'inorganisé, qui brodent autour d'une citation, qui recomposent l'imagerie. Les stéréotypes menacent de telles entreprises. Une femme digne de ce nom ne se doit-elle pas d'être bonne cuisinière, élégante ? (Bonne mère aussi mais, sur ce sujet, Colette n'a que peu d'images d'Épinal à fournir...) Certes, les auteurs de *Colette gourmande* en conviennent, Colette ne faisait jamais la cuisine, mais ce n'est que parce qu'

elle eut la chance de vivre à une époque où il était encore courant de se faire servir. [...] Mais cela ne l'empêche pas de posséder une véritable science de la maison, et de veiller au bien-être de son entourage car, disait-elle, elle se sentait « avoir charge d'âmes » (*ibid.*).

Le présent d'éternité employé ici (« cela ne l'empêche pas ») n'est que la marque stylistique du but conscient ou inconscient de tout l'ouvrage : constituer un savoir légendaire, tutélaire, au delà des modes ou de la mode, pour conférer à Colette une sagesse, à défaut d'une science, qui lui permette d'occuper une place au panthéon imaginaire du féminisme. Ainsi se trouvent enfin confondus le littéraire et le biographique, les personnages et leur auteure, justifiées les innombrables allusions

gustatives et culinaires de la correspondance ; c'est par ce seul biais que la sensualité, si prégnante dans l'œuvre, trouve sa caution, dans les effets de la recette qui conjugue la maîtrise des goûts et celle des lois de la nature. On n'est pas très loin ici, bien sûr, d'un autre stéréotype attaché aux femmes, celui de la sorcellerie. Mais Colette elle-même, comme à l'ordinaire, fournit la légende de ce dernier cliché : « Si vous n'êtes pas capables d'un peu de sorcellerie, ce n'est pas la peine de vous mêler de cuisine » (*ibid.*, p. 90 ; cette citation est extraite de *Prisons et paradis*).

Conclure, ce pourrait être, d'abord, faire écho à la question que Colette rédigea de sa propre main au bas de la photo destinée à promouvoir — prémonitoire Colette — le maquillage, son « second métier ». Êtes-vous pour ou contre cette ultime image d'elle-même à laquelle elle a si patiemment travaillé et dont elle est autant l'auteure que le modèle ? Ou, pour paraphraser encore, si vous n'êtes pas capable de succomber aux sortilèges de l'imagerie colettienne, est-ce la peine de vous mêler d'analyse ? Telles semblent bien être les questions que soulève aujourd'hui toute analyse de

l'œuvre de Colette, dans la mesure où l'on rencontre à chaque instant, non seulement l'auteure, mais la personne dont elle a nourri ses personnages aussi bien que son propre personnage : une personne sujet et objet d'une fiction consciemment repoussée jusqu'aux frontières de la confession. Loin de se résumer à un quelconque narcissisme ou à une esthétique de l'authentique à laquelle on l'a trop souvent assimilée, l'œuvre de Colette dessine le parcours d'une quête anxieuse dans laquelle écrire est aussi s'écrire, sans se dire vraiment toutefois. Quels que soient les mobiles idéologiques ou opportunistes des ouvrages qui prétendent fixer l'image de Colette en la sacralisant, ils ne sauraient parvenir à dissimuler la lutte instinctive qui traverse l'œuvre et en explique l'évolution. C'est l'analyse de ce combat contre le temps dont le regard reste l'impitoyable juge, plus que celle des parades et des masques par lesquels Colette érige ses défenses, qui justifiera la postérité d'une création imagée, au sens propre, la personne colettienne étant, peut-être, le seul ressort authentique de l'œuvre de Colette, son seul luxe.

### Références

- BEAUMONT, Germaine et André PARINAUD, *Colette par elle-même*, Paris, Seuil (Les Écrivains de toujours), 1964.
- BRÉSILLON, Jean-Pierre, *la Bourgogne de Colette*, Aix-en-Provence, Édisud (Les Chemins de l'œuvre), 1983.
- CHARLEUX-LEROUX, Élisabeth, «Réalité et fiction dans *Claudine à l'école*», dans le *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, Auxerre, n° 113 (1982), p. 121sq.
- CHAUVIÈRE, Claude, *Colette*, Paris, Firmin Didot, 1931.
- CLÉMENT, Marie-Christine et Didier, *Colette gourmande*, photographies d'André Martin, Paris, Albin Michel, 1990.
- COLETTE, *Colette en tournée... Cartes postales à Sido*, préface de Michel de Castillo, Paris, Persona, 1984.
- , *O = Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991, 3 vol.
- DORMANN, Geneviève, *Amoureuse Colette*, Paris, Herscher, 1984.
- LACHGAR, Lina, *l'Album Colette*, Paris, Henri Veyrier, 1984.
- LAULHÈRE-VIGNEAU, Catherine dir., *Colette et la mode*, textes de Colette, préface de Nicole Ferrier-Caverivière, dessins de Sonia Rykiel, Paris, Calmann-Lévy (Plume), 1991.
- LOTTMAN, Herbert, *Colette*, Paris, Fayard, 1990.
- SAND, Christine, *À la table de George Sand*, Paris, Flammarion, 1987.
- SARDE, Michèle, *Colette, libre et entravée*, Paris, Stock (Points), 1978.